

仏像をめぐる志向性と嗜好性——仏師と願主のはざま——

植村 拓哉

はじめに

仏教における礼拝対象として制作される仏像には、ある特定の尊像を制作しようと発願する願主（受容者）と、願主から発せられた依頼を受託し、仏を象った造形物を制作する仏師（制作者）が過程の多くに介在する。さらに、願主と仏師の間には安置する寺院に則した尊格や、図像選定に僧が加わる場合もあるうか。

仏像が制作されていく場を思うとき、仏師が仏像を制作するときに何に基いて、あるいはどのような志向をもつて仏を形づくるのかという問題は、大きな課題として挙げられるだろう。そして、仏像の造形に受容者の意向がはたらいた場合、その造形はいわゆる仏師個人の作風との乖離はどの程度想定されるのであろうか。

一般的に作者が知られている仏像の場合、仏師個人の作風を現存作例から見出し、その作風が依つてきたる起因や造形上の特色を論じることは重要な課題として挙げられる。様式の形成を個々に眺めていくことで編年的に明らかにしていく際にも受容者の存在は大きな要因として想定されるのではないだろうか。

仏像制作をめぐる場については、根立研介氏が彫刻史の立場から平安時代後期頃に活躍した仏師賢円の事績を取りあげ一論を発表されている。⁽¹⁾ 根立氏は、「仏像の種別や、形を始めとする造形上の問題に関して、仏師が全ての決定権を有しているわけではない。むしろ、仏像製作の願を発する発願者・願主や製作の経済的負担を負う立場の人々といった、施主側の意向も大きく関与」することを指摘している。

また、浅香年木氏も、定朝様式の確立と定朝様の流行について、「果たして定朝個人が主体性を発揮して造り上げた様式かというと、実情は必ずしもそうとはいえないようである」と述べ、師父康尚からの画期的な様式の変化は「平安前期以来の長い展開の過程を踏まえて達成されたものであり、(中略)定朝のすぐれた技術と表現力をかりて、撰関期の貴族層が確立させたものと見なすべきであろう」としている。⁽²⁾ 平安後期における制作者と受容者の関係性について重要な指摘であろう。

筆者も先学の指摘をふまえ、運慶亡き後の慶派工房を担った湛慶の作風について検討するなかで、運慶の小仏師時代から晩年の蓮華王院本尊千手観音坐像の造形へと至る展開の過程として、京都を拠点に活動するなかで受容者層の嗜好に沿う作風を加えていった点について述べたことがある。⁽³⁾ しかし、その場合湛慶が主体的に受容者の嗜好を汲み取り作風を形成していったのか、受容者の求めに応じて嗜好に合う造形を選択的に造り上げたのかという点が不明瞭と考えられた。この課題に対する明確な回答は得られるものではないが、制作者と受容者の関係性を探るなかで一定の傍証は得られるものと期待している。

本稿では、このような問題について検討するために、仏師が制作する仏像の造形的背景に受容者側が大いに関与したと想定される平安時代後期から鎌倉時代初期を中心に、ふたつの《しこうせい》を視点として、特に受容者の嗜好性が造形性に与えた影響について事例を挙げて確認していく。それによって湛慶様式形成の背景的要素

を見出してみたい。

一、志向性と嗜好性

本論に入る前に、まず本稿で用いる用語について確認しておきたい。

「志向性」とは、対象に向けられた意図的な目的を指す。本稿において使用する場合、ごく単純に言いあらわせばどのような仏像の制作を目指し、どのような時代様式・粉本・作例を参照して制作しているのか、あるいはまったくの創作によって制作されているのか、という仏像に対する仏師の意識という理解として用いる。仏師が仏像を制作し、出来上がった仏像には仏師による「志向の造形」が自ずと表出していると考えられるだろう。通常、平安時代中期ころから仏師康尚によっていわゆる私仏所工房の興隆が顕在化し、その後定朝様が圧倒的な流行を見せていくなかで、時代様式や図像などが全く反映されず創作されるということは考えにくいと思われる。しかし、例えば高僧による奇跡体験として「感得」された仏を造形化した感得仏などであれば、そのような造形が生まれうる可能性は残されよう。⁽⁴⁾ また、このような仏像に対する志向性という意識を細分化していくと、例えば「三国伝来」、「生身の釈迦如来」として信仰された清涼寺釈迦如来像とその模刻像などは、原本像を模することと聖性と靈驗性までも移すことに重点が置かれ、その図像自体に靈驗的な意味合いがこめられているといえるだろう。また、状況が異なるが、造像にあたって介在する僧侶などが意図を持って参考とすべき仏像や図像を選択し採用する場合なども含まれるだろう。そのため、ここではいわゆる靈驗仏や感得仏などの影響下にあると考えられる仏像についてはひとまず省いて考えていきたい。

いまひとつの「嗜好性」は、特に発願者などの受容者が求める仏像の姿を指す。好みと言い換えても良い。これはその当時主流であった時代様式や美意識とも重なり、受容者が仏像を観て素晴らしい、美しいと感じる姿を指す。

そもそも現存する仏像から仏師の作風を抽出しようとした場合、受容者とかかわりのなかでどこまで自己の作風や造形表現を反映させ得たかという問題も検討すべき点である。しかし、彫刻史を通覧して全ての事例が画一的に一定の関係性を保っていたとも考えにくい。そのため、本稿では制作者と受容者の関わりと意向が顕著に見いだせる平安時代後期から鎌倉時代初期のいくつかの例を概観することで、一側面を捉えることとしたい。

それによって、志向の造形であるとして考えられてきた仏像彫刻が、受容者の嗜好によって方向づけられている事例があることを考慮しようとするものである。特に筆者が問題とする湛慶様式の形成と展開を明らかにするための一助となるものと考えている。

二、受容者層の仏像観——嗜好の造形——

(一) 平安時代後期の受容者層と造仏事業への関与——勝光明院造仏から——

湛慶晩年期の作風へ至る過程について検討する場合、特に環境的に注目すべき点として、後半生の事績として中心的な活躍の場である京都の寺社及び宮廷関連の動向が挙げられる。

凡天下過差不可勝計、金銀錦繡風流美麗不可記尽

(傍線 筆者注、へ内割注、／改行。以下同)

これは、藤原宗忠の『中右記』大治二年(一一二七)六月十四日条に記された、祇園御霊会の度を越えた豪華な様を伝えた記事であるが、平安中期以降、仏像は崇拜の対象のみならず鑑賞の対象としても意識されるようになっていったものと考えられる。特に京の公家衆たちの仏像に対する美意識の表出とその嗜好性を反映させた造形への希求、言い換えれば受容者たちが持つ「仏像観」の形成は、仏像に対する批評的側面が顕著となり、造像過程においても少なからず影響を与えるようになったものと考えられる。

前述の記事中の棒線部に著される「過差」、「風流」、「美麗」などはすべて当時の批評的用語であり、他にも、「端嚴・端正・微妙・神妙・殊勝・不可思議・尽善尽美・優美・華麗・美」などの言葉によって対象物が評価されていたことが武笠朗氏による指摘に詳しく注目される⁵⁾。

平安時代の公家衆達の仏像観は、先にも挙げたような日記類からいくつか見出されるが、よく知られている事例として大仏師定朝が制作した阿弥陀如来像に対する以下のような評言がある。

『春記』 天喜二年(一〇五四)五月三日条

又此中建大堂一字、安置丈六阿弥陀仏、尊様如満月、堂宇之体壯麗誠可歎美

『中右記』 永長元年(一〇九六)三月十五日条

入夜参内、後聞、今日上皇御幸西院故邦恒朝臣堂、礼弥陀仏、是相毫勝他所仏之故、有此臨幸歟、但密儀也



図1 阿弥陀如来坐像 平等院

これらはともに、現存する天喜元年(一〇五三)平等院鳳凰堂阿弥陀如来坐像「図1」(以下、平等院像)に対するものではなく、翌年に制作された西院邦恒朝臣堂阿弥陀如来坐像(以下、邦恒朝臣堂像)について評されたものである。邦恒朝臣堂像は現存しないが、制作年代から勘案すれば恐らく邦恒朝臣堂像も定朝の晩年様式を顕著に伝えているものと考えられ、平等院像を参考に考えても良さそうである。

ここでは、仏像に対して「尊様満月の如し」、「この相毫他所の仏に勝る故」と批評を加え、さらに後述のように「天下これの仏に勝る故」など仏像を制作するにあたって規範とする確たる根本像の存在を意識していることが窺われる。また阿弥陀堂については「堂宇の体壮麗にして誠に歎美すべし」と述べられる事例が知られる。特に前述の『中右記』の記事では、邦恒朝臣堂像の「相毫」が他の仏像よりも優れていると直接的に造形の優劣に言及している点で、受容者側の批評姿勢をはかることができ注目される。

このような仏像に対する優劣の評価と嗜好性が以降の定朝様仏の流行に大きく影響していくことは言を俟たない。まさに定朝仏がこの時代の仏像の「本様」となっていたのである。

また、平安時代の天皇や公家衆達の嗜好性が顕著に見出されるのが、鳥羽離宮勝光明院における造仏事例である。例えば、後述のように施主側が絵仏師に光背・台座等の荘嚴を描かせ検討を加え、その協議の決定を受けて仏師賢円が造仏を行い、さらには院による実検において、仏師に修正を求めるなどの事例が挙げられる。勝光明

院の造営に際して指揮を執っていた源師時による『長秋記』などにその過程が詳述されており、これまでも同院の造営過程については詳しく論じられてきた。⁽⁷⁾ここでは先学の研究成果を参照しながら、受容者の嗜好性という視点で同事例を参照していきたい。

勝光明院は、鳥羽上皇発願による阿弥陀堂で保延二年(一一三六)三月二十三日に供養されている。『中右記』同日条によると、「御堂東面向前池被写字治平等院」といい、藤原頼通の発願になる平等院鳳凰堂を模したものであるという。同堂の尊像構成は、賢円作の丈六阿弥陀如来像を本尊とし、本尊附属の飛天光背(頂上仏に大日如来・十二光仏・二十五菩薩)・天蓋(八軀の飛天)、その他菩薩や八部衆など極めて多数の仏像が安置されていたことが知られている。

そして、その勝光明院の造営で指揮をとっていたのが、鳥羽上皇側近であった源師時であった。師時は、本尊である賢円作阿弥陀如来像の造形について、長承三年(一一三四)六月三日条では、

(前略)御仏明日仏所可奉渡云々、其間全行事等不承之、為案内差使者尋問賢円許、其次云、今日為奉見御仏、可向仏所、可相待者、送小仏師云、只今為申子細、欲参仕処、有此仰、乃行向奉見御仏、大略近來普通仏也、無指善惡、所々可直事等召仰了、(後略)

と、近年の仏と大過ないこと、善惡を指摘するところもないといい、仏像を拝した際の感想ともいえる表現をのこしている。しかし、「所々直すべきこと」を伝えている。また、その翌日の長承三年六月四日条では、鳥羽上皇とともに拝した記事が見受けられる。

(前略) 仏師賢円奉渡御仏、於案仏師儲是、於人夫季則催夫行之云々、例講了之間、御仏光座等紙絵様、以師行経御覧、仰云、於光甚優也、於座模仏所鉢哉、申云、俊綱朝臣三條堂仏座鉢也者、仰云、早可賜賢円者、仍召賢円給之、其次暫可候由召仰了、盛章来云、為御仏御覧、可令渡御仏所、(中略) 上皇問善惡給、予申云、優美由、付其御仏面可奉俯、又御衣頗荒候、於其賢円皆存可奉直之由、所令申也、随御感、左金吾云、御仏鼻頗短少也、仰云、頗然、予申云、西院仏、其鼻小様所見給也、此後以忠隆朝臣御仏吉仕由被仰賢円、又被仰予云、可奉直矣所々事委可仰賢円者、仍召仰賢円、令臥地喜悅、予感申事立聞乎、(後略)

上皇が仏像の出来栄えについて聞いたところ、師時は上皇発願仏に対する配慮からか「優美」であると述べ、加えて「御仏面俯し奉るべし、また御衣すこぶる荒く候」といい、左金吾(源為義か)も「御仏の鼻がすこぶる短少」であるとして仏像の造形性に対して直接的に批評している。師時は左金吾の指摘に対して西院邦恒朝臣堂の阿弥陀如来像を比較対象として出し、「その鼻小さき様に見え給う所なり」と述べており、本様と為すべき造形への嗜好が窺える。また、仏面を俯せることを提案している点は、仏師が制作した仏像に対して受容者が修正を求めるという点で重要な事例であろう。賢円の制作した本尊仏が堂宇に渡され、光背が「甚だ優」であるといい、さらに橋俊綱と思われる人物が建立した「三條堂」仏の台座を模したと述べる点も留意しておきたい。

さらにその後、同年六月十日には、仏師院朝とともに邦恒朝臣堂に赴き阿弥陀如来像の寸法計測を行っている。記事にもその記録が詳細に遺されており、その様相を知るためにも一部にはなが引用しておこう。

十日戊子朝雨、乃晴、未刻剋招具仏師院朝、向西院故邦恒朝臣堂、此所仏師定朝有造仏、天下以是為本様、

仍為一札所參詣也、師仲相從仏師院覺法眼率弟子一兩來對奉札、其金鉢誠如向真像法、丈六云々、同身釈迦觀音立像左右給、花机下自座花実一尺余也、仍結跏御足定印御手無所隱、立高足昇、院朝大略令取寸法、面一尺七寸〔正面／定也〕、小首八^{寸カ}四^寸分〔加螺髮／定也〕、首四寸八分也、自髮際至眉間徑三寸五分、玉徑一寸也〔玉光殊余、後日玉作法範云、令白／水精如卵作者、其光不似余云々〕、自首羅髮未至頂二尺二寸六分、自髮際至臉六分四分、自眉至髮際三寸二分、二眉間一寸五分、眉六寸〔絃定〕、眉横八寸四分〔徑(○)弓／ヤ〕定、自臉眉下二寸七分、二目間二寸八分、半目綻、自髮際至鼻上一尺八分、目横綻六寸七分、但開眼定一寸三分也、目上下綻五分、開見定八分也、眼当所定也、鼻下横四寸二分、同脇横一寸三分、同^{キヤ}ヲセ四寸五分、同高一寸六分、同下ヨリ至唇上一寸四分、同穴下ヨリ至唇上一寸五分、下唇一寸三分、同上四寸八分、上下唇一寸三部、自上唇齧至鼻下一寸一分半、(後略)

と、このように邦恒朝臣堂の定朝作阿弥陀如来像に対して、面部を中心に全身、著衣に至る極めて微細な寸法計測を行っていることが分かる。その寸法計測が意味するところは、当然ながら「天下これをもって本様となす」仏をまさに寸分違わず模刻しようとする意志の表れに他ならない。それによって同年六月十二日には、

(前略)相具師仲參鳥羽殿、仏師賢円同参会、下官參仏所、師仲參御所、仰賢円、切御仏胸頗奉俯、自本一寸五分御衣令銷直、擇三條俊綱堂鉢許也、(後略)

というように、胸を切り頭部を俯かせ、さらに著衣も一寸五分ほど削り直させている。しかし、その際に参考に

選んだのが、先日詳細な採寸を行った邦恒朝臣堂像ではなく、橘俊綱の三條堂像であったという点は興味深い。

先述の『長秋記』長承三年六月四日条でも、勝光明院本尊像の台座について、紙に描いた「絵様(下図)」を上皇に献じ、台座の形式について範を聞かれた際に、「三條堂」を模して制作したことを述べていたが、修正の折には結局著衣の造形にまでそれが及んだと理解できる。橘俊綱による三條堂については、即成院の前身で当初は伏見に所在したと考えられるが、現在伝来する阿弥陀如来像及び二十五菩薩像のうち当初像〔図2・3〕とこの勝光明院本尊像との関係については詳らかでない。⁽⁹⁾少なくとも、二十五菩薩のうち十軀は寛治八年(一〇九四)の制作であることが指摘されており、定朝次世代、あるいは次々世代の京都仏師による定朝様作例であろうことは想像に難くない。ここから窺われるのは、あくまでも定朝仏を基本とし、定朝様仏も都度参考にしていたことが分かる事例といえるだろう。

これまで、勝光明院における鳥羽上皇及び源師時と仏師賢円の造仏をめぐる関係性を見てきた。『長秋記』記事を見る限りでは師時をはじめとする受容者層が参考とすべき図様決定の主導を握っており、賢円自身が自らの意見を主張したと考えられる点は皆無といつて良い。引用は控えたが、勝光明院本尊像の光背・台座の意匠、堂内長押の供養菩薩像などについて⁽¹⁰⁾の莊嚴に対しても、平等院〔図4・5〕や仁和寺などを挙げ参考にするよう注文があった事例⁽¹⁰⁾もあり、浅香年木氏が指摘したようにこの時代の仏師と願主との関係性のなかでは「仏師自身の様式に対する発言力は極めて抑制されていた」ことが窺われるだろう。⁽¹¹⁾しかし、勝光明院造仏の内容については、当事者である師時が記した『長秋記』に依るしかない点も留意しておく必要はあるかもしれない。



図3 供養菩薩坐像(左2号) 即成院

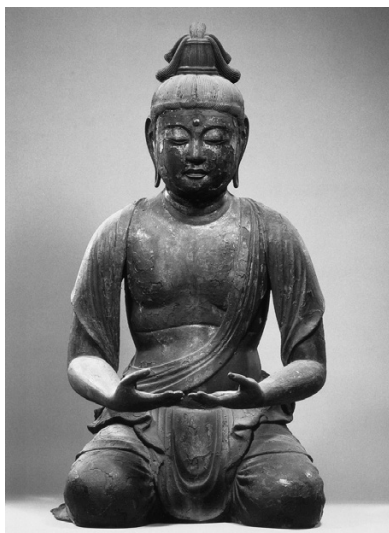


図2 観音菩薩跪坐像 即成院



図5 雲中供養菩薩像(北25号) 平等院

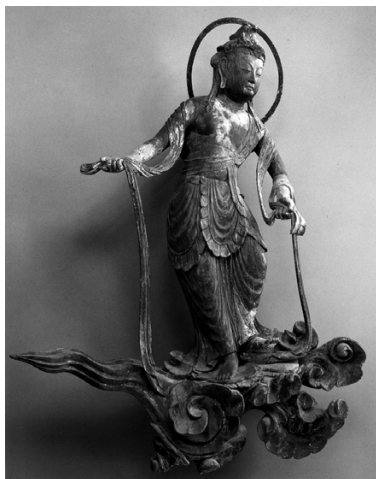


図4 雲中供養菩薩像(南20号) 平等院

(二―二) 九条兼実の仏像観とその嗜好傾向

前節で述べたような受容者が仏像に対してその出来栄えを評価した例、特に慶派の系譜上にある奈良仏師の事例では、康慶の先代にあたる康朝に対するものが知られている。『山槐記』保元三年(一一五八)九月二十九日条では、藤原忠雅発願の大日如来像に対して、

(前略)本尊大日也、去月十一日法事供養仏也、法身奉納先妣遺骨者也、件以法橋康朝造立甚疎荒、納言殿不叶意趣之由被仰、然而日次有限奉渡了、

その作風について「甚だ疎荒」であると評価されていたことなども著名である。⁽¹²⁾そして、願主の意趣が叶わなかったことや日時に限りがあったことについても触れている。時間に猶予があれば修正を迫っていたような書きぶりであろう。ここでも造仏に対する主導は受容者側にあったことが窺われる。

そして、特に本論で中心的に取り扱う運慶・湛慶の時代における受容者の嗜好性はいかがであっただろうか。この点について、慶派とも関連の深い九条兼実がその嗜好を顕著に示している。

兼実は、治承の兵火によって失われた興福寺南円堂の再興において、自ら積極的に関わっていることが知られており、藤原氏にとつての南円堂の位置が窺える事例である。『玉葉』文治二年八月二十二日・二十三日条の当該箇所を挙げておこう。

八月廿二日〔己酉〕晴、此日下向南都、為奉礼南円堂仏〔不空絹索／観音像〕、(中略)而日景已傾、仏面不

可分明歟、仍即向仏所へ一乗院良角／立件屋也、(中略)余奉礼之、不審事等尋仰仏師、又召出季経卿令奉礼、件卿頗得造仏之意之故也、

八月廿三日(庚戌)晴、卯刻、着冠直衣、重向仏所へ一乗院へ、相毫猶有不審、仍所参内也、重見出其難、仰仏師康慶、大略承服歟、即帰京、(後略)

この記事では、兼実が本尊不空羼索観音像[図6]を実見した際に担当仏師である康慶に対して、「相毫」が不審であるとして修正を迫っていることがわかる。⁽¹³⁾
対して京都仏師明円の中金堂仏を拝した際には、

九月十五日、参法成寺、奉礼興福寺金堂御仏、相毫頗宜歟、明後日可奉南都云々、(後略)

というように、その像容を褒め称えている。⁽¹⁴⁾これらのことから、まさに先の康朝仏と同様、公家衆たちが奈良仏師の作風をどの様に評価していたかが窺え、さらに兼実個人の嗜好性が如実にあらわれている内容といえるだろう。

この康慶作になる南円堂像に対しての「相毫」⁽¹⁵⁾修正は、頭上化仏の尊容形式についてであり、造形的な作風に對するものではないとする奥健夫氏の指摘がある。確かに、「相毫」は「相好」、いわゆる仏の「三十二相八十種好」のように形式を指すものとも考えられるし、兼実が翌日に「猶不審有り」と述べ、康慶が「大略承服」したとあることから、どの程度まで完成していたかは詳らかでないが、制作過程で修復、あるいは変更できるもの



図6 不空羂索観音坐像 興福寺南円堂

であったことを示している。ましてや、現存する不空羂索観音像はまさに堂々たる慶派作例らしい威容をほこり、大幅な変更が加えられたとは考えにくく、形式的で小規模な変更という点も首肯されるかもしれない。

しかし、「相毫」ということばの意図を探ってみると、形式のみと限定されることがわかる。例えば先にも触れた、定朝作西院邦恒朝臣堂阿弥陀如来像を白河上皇が御幸し拝した際の状況について記す、『中右記』永長元年(一〇九六)三月十五日条に「是相毫勝他所仏之故」とあることを再度思い返したい。ここでは、他に比すると

ころない優れた像容という意味で「相毫」という言葉が用いられているのは明らかである。兼実の場合においても、『玉葉』文治五年(一一八九)八月二十二日条に記される再興なった東大寺盧舎那仏坐像〔図7〕を拝した際に、

相毫神妙異兼日之風聞(日來其面相太劣之由、人以称之、／今奉礼之处、更以神妙者也)

と、日頃はなはだ劣ると聞いていた面相が、見てみると神妙であったと述べていることからわかるように、面相の優劣に対して「相毫」が神妙であると述べており、その用語が指し示す範囲は明らかである。むろん、ここ



図7 廬舎那仏坐像 東大寺大仏殿

関係造仏に限っては、仏像と仏師に対する対応としては常識的な認識であり、当然の対応処置であったとも考えられるだろう。

明円作の中金堂仏は残念ながら失われ、「頗る宜しい」その造形を参照し比較することはかなわないが、現存する作例から明円や京都仏師の作風、そして兼実の嗜好を探ってみた。

三、鎌倉時代における京都仏師の仏像とその志向性

前章までにみてきた平安貴族層、特に九条兼実の嗜好性の問題のなかで注目すべきは、興福寺中金堂仏作者で

で問題として取り上げている様式と形式の概念を兼実をはじめとする公家衆達が区別していたとは考えにくく、混同して用いられていると考えるべきであろう。しかし、これまでに見てきたように公家衆達が語る文言の用法をみる限りでは、やはり形式的な点のみならず、造形表現に対する感想をもった兼実の指摘がその背景にあったと考えたい。

ともあれ、兼実の仏像の「相毫」に対する嗜好は、南円堂仏と中金堂仏で対照的な評価を持っていることが窺われた。そしてやはり兼実も、前節で確認してきたように自らの嗜好に沿わない場合には修正を求めており、京都・宮廷

ある明円の中金堂仏像及び東大寺大仏殿本尊盧舍那仏像⁽¹⁶⁾の面貌表現が明らかに兼実の嗜好に適うものであったという点であろう。また、南都鎌倉復興当時に、唯一法印位にあり宮廷とも密接な関わりを見せていた院尊率いる院派の存在も看過できない。

すでに指摘のあるように、当時の京都公家衆たちの仏像に対する様式観―嗜好性―は、いまだ定朝様に代表される平安後期様式にあったものと考えられるが、明円や院尊といった京都仏師の制作する仏像はどの様な造形であったのだろうか。興福寺復興において制作された明円や院尊の金堂仏・講堂仏は残念ながら失われてしまったが、現存する円派・院派仏師の手によると考えられる作例について観ていきたい。

まず、兼実が「相毫頗る宜しい」と褒め称えた明円とその一派にかかる作例を挙げてみよう。

明円は仁安元年(一一六六)から建久六年(一一九五)までの事績が知られるが、如来形作例が遺らず、代表作として知られる大覚寺五大明王像〔図8・9〕が唯一である。⁽¹⁸⁾

大覚寺五大明王像(以下、まとめて指す場合は大覚寺諸像とする)は銘文⁽¹⁹⁾によつて安元二―三年(一一七六―七七)に制作されたことが知られる。また同銘文からは明円の「造進」であることが知られ、円派の造像基盤としての朝廷との関係性が窺われる点でも注目される。⁽²¹⁾

大覚寺諸像は、不動明王像に形式的な異同が指摘されているが、総髪で両眼を瞠目とし概ね東寺講堂のいわゆる大師様不動を意識したと考えられ、その他の四明王像も東寺講堂像に倣い制作されていることが指摘されている。⁽²³⁾特に四明王像は模刻といえるほど特徴を共にしているが、大覚寺諸像の造形的特色について、伊東史朗氏が端的に指摘している。伊東氏によれば、「各像ともやや短軀で、手足があまり伸びないというところは円勢風である。互いの大威徳像(東寺像と大覚寺像…筆者注)を見ると、東寺像は背筋を伸ばして坐り、左右第一手を除く

四手は胴体からほぼ真横に広げられ、気宇の大きさを表現していたのだが、大覚寺像では体の構えは穏やかであり、手はむしろ前寄りに出されて肘の曲げも緩い。円勢以来の円派仏師伝統の柔らか味のある造形が、ここでも現れている。」と明円の作風を捉えている。伊東氏が明円の作風の背景に看取した円勢は、定朝の高弟であった長勢の次世代にあたり、承保四年(一〇七七)から康和四年(一一〇二)の事績と、唯一の遺品として仁和寺薬師如来像〔図10〕が知られる。明円の三世代前の仏師にあたると考えられている。宮廷関係や大寺院の造仏に数々携わり、法印位にのぼり当時の仏師界において権勢を誇った。仁和寺像から見る彼の作風は丸みを帯びた短軀で、頭部を大きめに作り面貌各部を小作りに造り童顔を見せる。伊東氏の指摘にあるように、このような円勢の作風が後の円派工房の典型・伝統様式として採用されていたことを思うと、明円の作風に円勢風の傾向がみられることも首肯されるだろう。しかし、四明王は円勢風とみられるが、不動明王像の面貌などを見るとむしろ同聚院不動明王像〔図11〕や、遍照寺不動明王像〔図12〕など定朝の師父である康尚時代の様式に影響を受けているようにも見て取れる。ともあれ、不動以外は図像を東寺講堂像に依拠しながらも、一典型となっていた円勢様式が基盤にあったと考えられ、興福寺金堂像もそれを大きく逸脱するようなものではなかったと推定される。

一方、院派仏師作例は清水真澄氏による丹念な調査によってその大局が見えてきているといえるだろう。例えば、十二世紀末頃に院尊によって制作されたとみられる長講堂阿弥陀三尊像〔図13・14〕は、まさに定朝様の系譜に連なる保守的な造形性を示している。⁽²⁴⁾中尊像の両脚部が後補である点を留意してみていきたい。

前述のように、詳細な寸法計測などに基く定朝仏の模倣に対する京都仏師と受容者の造仏のあり方によって、定朝没以降早いころからすでに形式化の一途を辿っていくこととなるが、定朝様仏の造形はこの長講堂中尊像に極まった感がある。大治二年(一一三〇)作の法金剛院阿弥陀如来坐像〔図15〕は、院尊の先代にあたる院覚の作



図9 大威徳明王騎牛像 大覚寺



図8 不動明王坐像 大覚寺



図11 不動明王坐像 東福寺同聚院



図10 薬師如来坐像 仁和寺



図14 勢至菩薩半跏像 長講堂



図12 不動明王坐像 遍照寺



図15 阿弥陀如来坐像 法金剛院



図13 阿弥陀如来坐像 長講堂



図 17 観音菩薩半跏像 長岳寺



図 16 阿弥陀如来坐像 長岳寺

になるが、その面貌表現の類似はつとに指摘されるところであり、中尊像の造形基盤が仏の本様たる定朝仏に基いた定朝様にあることは歴然であろう。胸部や腹部に表わされる線も体部の姿勢によつて生まれたものと見ることは出来ず、形式的に置いている線のように見て取れる。法金剛院像と比較した場合には著衣の衣文線にやや変化がみられることが挙げられるだろうか。法金剛院像は衲衣腹部の衣文線を丸く等間隔に造るが、長講堂中尊像は一部鐫を造り、大波の間に小波を設けている。対して、脇侍菩薩像は片脚を蓮台から降ろす形式などが、興福院阿弥陀三尊像などの奈良時代彫刻の古例に基く図像が採用されている。同種の形式は康助、あるいは康朝時代の奈良仏師の作と考えてよい仁平元年(一一五二)銘の長岳寺阿弥陀三尊像〔図16・17〕が近いころの先例として見られる形式であることはよく知られている。この頃の京都仏師による天平様式の受容という点で古典学習が指摘される点もそうだが、脇侍像で注目したいのは、意外に中尊像よりも柔らかみのある肉身感や衣文の彫出がみられる点である。中尊像は伝統的な定朝様

仏を企図して制作し、脇侍像は規範性を持たないことから比較的自由な造形表現を選択できたと考えられようか。

そして、鎌倉前期頃の他の院派作例では、少しくだるが建保五年(一二二七)の院能作寂照院四天王像や、天福元年(一二三三)銘のある院範・院雲作宝積寺十一面観音像〔図18〕が挙げられようか。

特に宝積寺像は、清水真澄氏が指摘するように「穏やかな面相にしても、微妙な起伏を持った体軀、一つ一つの髣の優雅な扱いは慶派的なものではなく、藤原彫刻の延長上にあることがより明らかに分かる作例」とし、かつて宝積寺像に院派が慶派を意識した造形へ変化していく様が指摘されていたものを改めて平安後期様式に準拠した作風を認めた⁽²⁶⁾。つづけて、「東大寺においては、南都復興の意気上がる慶派仏師の作例をそばで見ながらも、藤原彫刻の大御所で、たぶん伝統を守ってきた院尊の下で働いていること、京都・法勝寺では、慶派や円派の仏師と一緒に造像の仕事に携わっていることなどの経験が、単に藤原彫刻の延長だけでなく、康慶、運慶、定慶の彫刻とは違う、静的で柔らかみがあり、整った像を作り出したのだろう」と述べている。十三世紀に至ると、院派の作例のなかにも時代に即した新たな要請に応える変化が見いだされるようだが、やはり造形基盤には「静的で柔らか味があり、整った」従前の平安後期様式がその造形性の主を築いている。

なお、この当時の京都仏師と奈良仏師の交流は、主に古典的な図像や文様などの比較によって指摘されることが多いが、十三世紀以降の院派作例を眺めると、造形性に慶派の影響をみる傾向がより顕著になっていく。例えば、時代が大きくくだるが、文永年間(一二六四―七五)に院豪によって制作されたと考えられる浄音寺十一面観音立像〔図19〕や、文永七年(一二七〇)院豪及び院快・院静・院□によって制作された清泰寺阿弥陀如来立像〔図20〕などはその特徴を顕著に有しているといえるだろう。



図19 十一面観音立像 浄音寺



図18 十一面観音立像 宝積寺



図21 観音菩薩立像 龍興寺



図20 阿弥陀如来立像 清泰寺



図 23 弥勒仏坐像 興福寺北円堂



図 22 阿弥陀如来立像 北十万

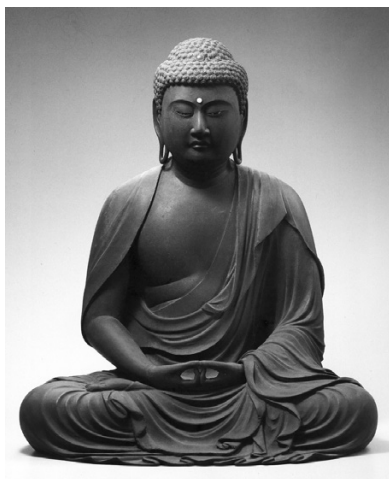


図 25 阿弥陀如来坐像 北条寺

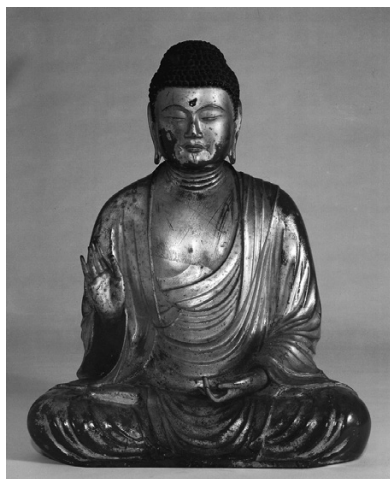


図 24 薬師如来坐像 寿福寺

淨音寺像は、瘦身傾向にありながらも、軀部の肉付きを抑揚豊かに表し、著衣表現も布一枚一枚の重なりを意識し、裾の折り返しにもぎやかに大きく翻る様を見ることが出来る。細部ではあるが腹部に二本皺が入るのは古典的である。やはり造形的な相違性は大きいのが、部分的な特徴のみを抽出すると龍興寺聖観音菩薩像〔図21〕など、十三世紀中頃の慶派作例との親近性を認めることができる。

また、清泰寺像は形式的に安阿弥様から派生した亜種と見てよからう。周知のとおり安阿弥様は快慶が典型を確立した三尺阿弥陀立像様式で、主に快慶が用いた肩書と著衣胸元の形式によって三期に分類され安阿弥様の様式整理がなされている。⁽²⁷⁾その意味で清泰寺像は安阿弥様とはいえないが、清泰寺像の著衣胸元の形式を見ると、左右両側にたるみ造ることから快慶法眼時代に創出された形式を採用している。快慶の没後は、高弟である行快などによって安阿弥様を基盤に創意を加えた形式が見て取れるようになり、安阿弥様の形式に幅が生まれていく。例えば嘉祿三年(一二二七)以後に快慶高弟にあたる行快が制作したと考えられる北十萬阿弥陀如来像〔図22〕など、衲衣が胸前を通り左肩・背面にかかる形式が左腕にまで大きく広がり垂らす形式を生んでいることや、衣文の彫りや襷が深く鋭く、大きくにぎやかになっていく傾向が挙げられるだろう。清泰寺像で特徴的な部分は、內衣を著す点であろうか。內衣を著す作例は、例えば薬師寺金堂薬師如来坐像など、古代の作例に見ることが出来るが以降の作例ではあまり見られなくなり、建暦二年(一二一二)、運慶作興福寺北円堂弥勒仏坐像〔図23〕において古典復興を企図してか採用されることとなる。その後、寿福寺薬師如来坐像〔図24〕や北条寺阿弥陀如来坐像〔図25〕、雪隠寺薬師如来坐像など、十三世紀前半頃の運慶様作例に採用されて行くこととなる。このような古典学習の成果による形式採用は、十三世紀後半に至り、他派へも影響を与えたことは許されよう。また、作者は不明ながらも納入品から建仁三年(一二〇三)に三善為清の発願によって造立された事が知られる西



図 28 千手観音立像
院豪作(633号)
蓮華王院



図 27 千手観音立像
隆円作(504号)



図 26 千手観音立像 湛慶作
(10号) 蓮華王院

勝寺阿弥陀如来立像も京都仏師による造立年が明らかな基準作として注目すべきものである。特殊な構造も興味深い。明快な面貌や衣の襷の表現に新時代の様子が垣間見えるが、大腿部に衣文を造らず、付け根辺りから中央に襷を寄せるいわゆるY字形衣文などは明らかに平安時代を通して好まれた典型的な形として理解できるだろう。

これまでいくつかの作例を挙げて京都仏師の作例を見てきた。問題としていた興福寺鎌倉復興初期、十二世紀末頃の京都仏師作例の不足が嘆かれるが、それでも明円、院尊の作風からは師である円勢や院寛などの伝統様式の継承が大いに見て取れ、院政期の宮廷関連造仏で全盛を極めた優美な造形を受け継いでいることは留意すべきであろう。平安貴族に代表される受容者の仏像の基準的な造形は、やはり京都仏師の伝統様式を基盤とした仏像であったといつて良いだろう。そして重要な点は、先述の勝光明院造仏の事例に代表されるが、その伝統様式を作り上げていったのは制作者側だけの志向ではなく、受容者層の介在によって形成されていた仏像観であると考えられることである。

また、併せて留意しておきたいのは、天台座主慈円が「旧来の様式に対する愛着」を持っていたことが、延暦寺における円派の重用に繋がったとする宇野茂樹氏の指摘も、嗜好性が仏師選定自体に影響を与えているという点で、受容者層における仏像観を想定することができ見逃せない事象であろう。⁽²⁶⁾

同様に、院・円派京都仏師における造形が十三世紀に至っても依然守旧的な作風を保持していたと考えられる点については、山本勉氏が明快に解かれたように、建長再興時に制作された蓮華王院千体千手観音立像「図26・27・28」からも窺うことが出来る。鎌倉復興像は、創建像に準拠するという課題をそれぞれが画一的に行っていたと考えられるなかで、慶・院・円三派の作風と造形性の相違を比較することができ興味深い。

この蓮華王院造仏とそのまま同列に考えるわけにはいかないが、治承の大火後の南都復興時を思い返すと、成朝が「南京大仏師」を強調し自らの正統性を主張したにもかかわらず、初期再興造営では京都仏師にその主たる造仏の場は奪われていったことが思い返される。この初期南都復興造営は、当初院尊の独占的な造仏によってなされることとなっていたが、明円・成朝による訴えによって諸堂担当仏師が改めて決まったことは良く知られている。この初期南都復興計画における院派への優遇ともいえる処置は、当時の造仏界において権勢を誇っていた院尊の存在のみならず、造興福寺長官藤原兼光が院尚、あるいは院慶の娘を娶っていたと考えられ、兼光と院尊率いる院派仏師が姻戚関係にあることから、造仏担当の仏師選定に影響を与えたとする田中省造氏の指摘がある。⁽³⁰⁾ また、根立研介氏は興福寺南大門の仁王像造立において、その担当仏師として院実の名を出したのも兼光とみられ、この背景にも兼光と院派の密接な関係性が窺えると指摘している。⁽³¹⁾ この指摘は、仏師選定に受容者の縁故や社会的な関係性によって決定されるという事例として位置づけられる点で極めて興味深い。

奈良仏師嫡流であった成朝は当時僧綱位を有しておらず、『養和元年記』の諸堂大仏師の割り当てにおいてわ

ざわざ「無位」であることが注記されており、当時においては定朝以来の正統性、あるいは頼助以降、興福寺を拠点に活動していた南都(南京)大仏師としての主張もあまり考慮されたとはいえない難い様相であった。このような国家的規模における事業で、京都仏師に対する奈良仏師の不遇ともいえる状況は、湛慶世代に至っても院派の独占的活動や、蓮華王院と同時に始められた法勝寺九体阿弥陀堂造仏に慶派仏師が参加していないことから導かれる。慶派の台頭に大きく寄与したと考えられる鎌倉幕府関係や鎌倉新仏教関係以外の、まさに中央的な造仏事業においては、十二世紀末から十三世紀初頭の慶派はあまり優遇されなかったものとみられる。成朝と湛慶ではすでに工房の規模や社会的地位、事業経歴の点で径庭があるが、このような状況のなか、湛慶が後半生において宮廷関連造仏を請け負っていたのは、いまだ仏像に対する美の基準であった平安後期様式を造形に取り込み反映させた作風が、宮廷を中心とした受容者層に受け入れられたと考えることも十分可能といえるだろう。

湛慶周辺作例における平安後期様式の受容と、湛慶様に相対する形で湛慶の活動圏外であった東国において流行していたと考えられる運慶様如来形像の比較検討はすでに論じたことがある⁽³³⁾。京都に伝来する湛慶様作例、特に西園寺阿弥陀如来像は形式的な面から平安後期的要素を摂取し、整いを志向する造形性であったことはかつて触れたとおりである。そして西寿寺阿弥陀如来像は西園寺像からさらに洗練され、ひとつの様式を形成していると考えられた。このような造形性への転換が受容の拡大を生んだであろうことは、兼実の中金堂仏の評価や、宮廷関連造仏における京都仏師の需要という面からも導かれよう⁽³⁴⁾。

これまで見てきたような公家衆の嗜好性に適う造仏に應えるためにも、需要に合った造形を積極的に取り入れ、慶派通用の作風に平安後期的要素を摂取したような融合が湛慶の作風に見出されるようになるものと考ええる。また、仏像の移動の問題についても考慮しなければいけないが、そのことによって湛慶周辺の作例群に京都及び西

国に所在するものが多いことも興味深い。対して、湛慶が直接的な関わりを見せない幕府関連の作例については、運慶没後において湛慶様に類する作例が少なく、運慶様作例の展開形が主流であったこともひとつの証左となるう。

まとめにかえて ―湛慶の作風形成と展開をめぐる課題―

これまで、受容者の保持していた仏像観が湛慶晩年期の作風形成に与えた影響の一因と仮定し、後半生の主要となった受容者層である公家衆の嗜好性と仏師が制作した仏像の志向性との関係性について事例を挙げて検討を加えてきた。

作例の不足が否めず推測的要素が多分に含まれる検討とはなったが、京都宮廷関係に限ってみれば、やはり仏像制作への関わり方として自身の嗜好に沿う造形の主張が明確になされている事例が確認された。平安後期から鎌倉初期においては、運慶をはじめとする慶派の台頭によって、従前の様式観に変化が生まれてくる過渡期ともいえる時期であり、十三世紀後半ごろには慶派様式がひとつの典型として加わってきていることは、先述の通りである。

このことを踏まえて湛慶及び湛慶周辺として位置づけられる作例を見た場合、図様の決定や様式観について受容者側からの意志決定があった可能性は高いと考えるべきであろう。かつて論じたように、湛慶周辺作例における慶派様式を基盤に平安後期様式を取り入れた早い例である西園寺阿弥陀如来坐像から西寿寺阿弥陀如来坐像への展開は、確実に様式的な昇華を経ており、受容者の希求する造形への傾倒と成熟が窺えるだろう。



図 30 毘沙門天立像 浄楽寺



図 29 毘沙門天立像 願成就院



図 32 毘沙門天立像 雪蹊寺



図 31 制吒迦童子立像 金剛峰寺

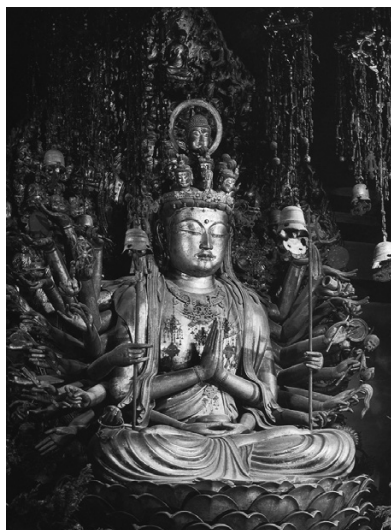


図33 千手観音坐像 蓮華王院

その豪壮な造形は東国武士の荒々しい姿に影響を受け形成されたとする見解は早くから指摘されてきた。⁽³⁵⁾この壮年初期の作例から、次の真如苑・光得寺大日如来像や滝山寺聖観音及び梵天・帝釈天像、金剛峰寺八大童子像「図31」などの建久年間の作例とは作風展開が認められる。後述のように尊格の種類を考慮すべき点であるが、最後の検討には留意すべき部分であろう。

最後に、湛慶の作風形成と展開をめぐる現状の課題について私見を述べておきたい。

湛慶の作風について検討するうえで問題となるのが、湛慶が制作した確実な遺品の少なさであった。よく知られるように、湛慶の真作と確認できる作例は、銘文が確認され、定寛とともに大仏師として造像にあたった東大寺南大門仁王像のうち吽形像、足柄に銘が確認されている雪蹊寺毘沙門天立像「図32」および吉祥天立像、善賦師童子立像、そして蓮華王院本尊千手観音坐像「図33」および千鉢千手観音立像のうち銘のある九軀に限られて

一方、運慶の場合はどうかであろうか。従来、願成就院阿弥陀如来坐像・毘沙門天立像「図29」・不動明王及び二童子像と、浄楽寺阿弥陀三尊像・毘沙門天立像「図30」、不動明王立像それぞれの豪壮な造形について、運慶最初期作例として著名な安元二年(一一七六)円成寺大日如来坐像との作風の径庭が見受けられ、運慶の生涯における大きな作風展開を認めることができる。そして、その起因として願成就院・浄楽寺の両寺が東国武士、鎌倉幕府御家人となる北条時政・和田(三浦)義盛の発願にかかること、そして

いる。そして、比較的早くから湛慶周辺として位置づけられてきたのが高山寺白光神・善妙神像や同寺に伝来する獅子狛犬・神鹿・仔犬などの動物彫刻であろう。

雪隠寺像は「法印」銘から建暦元年以降の作であることがわかり、蓮華王院像は台座銘から建長三年(一二五二)湛慶八十二歳の作であることが知られる。尊格、法量の違いもあり両者の比較は難しいものの、湛慶が主となり造仏にあたったことが明らかなのこの両寺の諸像をもつて湛慶の作風が語られてきた。

そこから抽出されてきた作風は、「端正」や「穏やか」といった言葉でもつて整いや動感をことさらに強調しない姿が造形から看取される大きな特徴として理解されてきたといえるだろう。そして、湛慶活躍時代の京都周辺に伝来する如来形作例に同様の特徴を備えた作例が散見されることから、それを湛慶周辺の仏師によって制作され湛慶の当時の作風の特徴を語る作例と考え湛慶様作例として位置づけ、真作の少ない湛慶の作風展開を捉えようと試みた。湛慶様作例から見出される造形的特色は、やはり造形的基盤は慶派作例に求められ、さらに平安後期様式の特色を取り入れた造形に至り、その相反する様式の昇華に展開的な傾向が見出されることを指摘した。その様式享受の背景に、特に湛慶の場合、その過程に受容者の嗜好が存在するものと考えられ、本稿でそれが補強されたものと考えている。

また、湛慶の作風の特徴は、特に運慶の作例と比較したときに顕著に見出される特徴であることも留意される点である。

雪隠寺毘沙門天像を運慶の作例と比較するとき、当然同種の尊格をもつて比較することが好ましいことは言うまでもないが、運慶作例で比較対象として挙げられてきたのは、壮年初期頃の文治二年(一一八六)願成就院毘沙門天像及び同五年浄楽寺毘沙門天像である。加えて、貞応三年(一二二四)銘があり湛慶世代の仏師で運慶様を良

く継承していると見られる肥後定慶による東京芸術大学毘沙門天立像も挙げられようか。運慶との作風比較においては運慶作例との比較が最も比較に適していると考えられるが、本稿の目的である作風形成にかかる影響関係について考える場合には、運慶の作風展開を考慮する必要があるのではないだろうか。

運慶ほど研究成果が重ねられてきた仏師はおらず、その作風展開についても、近年の真作、推定作例の加速的な増加から、より明瞭に見通せるようになって³⁶⁾いる。そしてその作風展開は決して一様でないように見て取れる。

湛慶はその生涯において、運慶が没する貞応三年(一二三三)以前の事績を参照する限り、ほぼ運慶の小仏師として造仏を供にしている。このことから運慶の生涯にわたる作風展開や構造技法の工夫などを眼前に学んで行ったものと考えられ、だからこそ、運慶との作風の乖離性が問題となるが、湛慶が運慶とともに行った造仏の史料上の初出は建久九年(一一九八)の東寺南大門二王像の造立であった。この頃湛慶の年齢は二十五歳にあたり、運慶とともに大仏師の任につき、その他の五人の弟を小仏師として造像にあたっていることから、それ以前から何らかの造仏事業に参加し研鑽を積んでいたと想像される。東寺像は残念ながら現存しないが、この頃の運慶の作風は、現存する作例に照らせば、金剛峰寺八大童子像や滝山寺聖観音及び梵天・帝釈天像など、壮年初期の作例に比べ平安初期彫像を思わせる圧倒的な量感徐徐に減じ、体軀の動勢は誇張を抑え自然な姿態を造り、面貌表現や著衣・天衣の翻り、紐の結び目などはより写實的に、よりにぎやかに、という作風展開を迎えている時期である。そして、金剛峰寺像や滝山寺像の造立には恐らく湛慶も関わっていたものと考えられ、³⁷⁾湛慶がより密接に運慶の造仏から学んで言ったのは、建久年間以降の作風であったと考えられるだろう。また、運慶のこの時期における作風を考えるうえでは、特に建久年間の作例が、密教系の作例や発願者に限られる点が作風展開の傾向的特徴の把握に偏りを生んでいる可能性がある。しかしながら現存作例を眺めていくうえでは、このような特徴

は運慶の作風の側面を如実に示していると考えるべきであろう。

これらのことを思えば、湛慶の作風を運慶の作風と比較するとき、果たして運慶壮年初期の量感、動勢ともに極めて豪壮な作風を顕著に示している時期の作例と比較して、湛慶その人の作風形成を明らかにし得るかは改めて検討する必要があるだろう。ともあれ、湛慶の作風を考える上では、その造形基盤を運慶老年期からの作風展開を考慮することで、運慶との作風の乖離性についても理解が及びやすくなるものと考えている。

このように、湛慶の作風形成をめぐる課題を多く残しているが、本稿において、蓮華王院本尊像に至る過程で重要な要素となる平安後期様式の受容という点に関して、背景的な問題についてひとつの方向づけができたものと考えている。

キーワード… 仏師、願主、志向性、嗜好性、湛慶

〈注〉

(1) 根立研介「僧綱仏師と仏像製作の場―法印賢円を中心にして―」(『日本中世の仏師と社会』、塙書房、二〇〇六。初出は同題で『講座日本美術史』第四巻、東京大学出版会、二〇〇五所収)

(2) 浅香年木「古代における仏師の生産関係と社会的地位」(『日本古代手工業史の研究』、法政大学出版局、一九七二)

(3) 植村拓哉「湛慶様式の形成と展開をめぐる試論―湛慶周辺作例における造形的志向性への視座―」(『佛教大学宗教文化ミュージアム研究紀要』八、二〇一二)

(4) 感得仏については、井上正氏が古代木彫仏の編年を長年の調査を通して再検討される中で重要な視点として提示された「霊木化現仏」という概念が大いに示唆に富む。近年では、川野憲一氏や熊谷貴史氏によってもその概念が及ぶ範囲に

ついて検討されている。併せて参照されたい。

井上正『続古佛』(法蔵館、二〇二二)

熊谷貴史「感得像考―感得の意義と宗教芸術性について―」(『佛教大学総合研究所研要』一八、二〇二二)

川野憲一「図像と感得の間で―東福寺同聚院不動明王坐像の位相―」(安藤佳香編『不動明王像造立一千年記念誌』、東福寺塔頭同聚院、二〇〇六)

井上正『古佛』(法蔵館、一九八六)

(5) 武笠朗「平安後期宮廷貴顕の美意識と仏像観」(『日本美術全集』第六卷「平等院と定朝」、講談社、一九九四)

(6) 『長秋記』長承三年六月十日条(増補史料大成刊行会編『増補史料大成』、臨川書店、一九六五。以下同)

(7) 勝光明院の造営過程について検討されている論考は数多い。美術史においては西川新次氏や斉藤孝氏、伊東史朗氏、根立研介氏らが『長秋記』記事から復元的に仏師賢円の勝光明院本尊像造立について論じている。本稿では特に左記の参考文献を参照した。

根立研介「院政期の僧綱仏師をめぐる仏像制作の場―仏師賢円を中心に―」(『講座日本美術史』第四卷「造形の場」、東京大学出版、二〇〇五。後に前掲注1『日本中世の仏師と社会』所収)

榊拓敏「鳥羽勝光明院における造仏活動」(『博物館学年報』三七、二〇〇六)

丸山仁「院政期における御願寺造営事業―鳥羽御願寺勝光明院を中心に―」(『年報中世史研究』二六、二〇〇二)

伊東史朗「院政期仏像彫刻史序説」(京都国立博物館編『院政期の仏像』、一九九二)

(8) 仏師賢円の事績については小林剛氏の研究に詳しいが、定朝高弟長勢を祖父とし、円派様式というべき作風を確立した円勢を父に持つ。兄は清水寺別当となる仏師長円であり、平安後期の仏師界の中心的な位置に生まれている。事績についても、鳥羽上皇や女院の造仏など宮廷関係の事業を主に担っていたことが知られている。

小林剛「仏師法印賢円」(『日本彫刻作家研究』、有隣堂、一九七八。初出は『大和文華』二二、一九五六)

(9) 即成院に伝来する阿弥陀如来像は、二十五菩薩像のうち当初像と考えられる十軀と作風を異にし、古様を見せていることが指摘され、他像を転用した可能性が指摘されている。勝光明院本尊像の範となった俊綱三條堂仏とその台座については、現在知られるところはない。

伊東史朗「院政期仏像彫刻史序説」(京都国立博物館編『院政期の仏像』、岩波書店、一九九七)

西川杏太郎「即成院阿弥陀迎接像考」(『国華』八七〇、一九六四)

(10) 『長秋記』長承三年四月十日条

(11) 前掲注2 浅香『日本古代手工業史の研究』

(12) 『山槐記』保元三年九月二十九日条

(13) 『玉葉』文治五年八月二十二・二十三日条

(14) 『玉葉』建久五年九月十五日条

(15) 奥健夫「不空羼索観音坐像」(『週刊朝日百科 日本の国宝』「近畿…奈良」、朝日新聞社、一九九七)

(16) 東大寺大仏の鎌倉時代の修復において、鑄造の監督的役割を担ったのは珍和卿であることが知られているが、頭部雛形の制作を担当した人物がだれなのかという問題について議論がある。代表的なものに珍和卿説・院尊説・運慶説が挙げられるが、決定的な確証を得られていない。

(17) 根立研介「彫刻史における和様の継承と展開をめぐって」(『哲学研究』五八三、京都哲学会、二〇〇七)

(18) 小林剛「三条仏師明円」(『日本彫刻作家研究―仏師系譜をたどって―』、有隣社、一九七八。初出は『国華』七三三・七三四、一九五三)

(19) 金剛夜叉明王像「台座框座裏面墨書」

安元二年十一月十六日

於七条殿弘御所被奉始之 灑水三河僧正賢覺
法眼明円造圖之

軍荼利明王像「台座框座裏面墨書」

□□□林房

□元三年三月九日

(20) 水野敏三郎「院政期の造像明記をめぐる二、三の問題」(『美術研究』二九五、一九七五)

(21) 銘文中の「造進」については、朝廷などの沙汰である造仏を仏師が自ら担い、官位(この場合僧綱位か)を受ける「成功」にあたりと指摘されている。

前掲注20水野「院政期の造像銘記をめぐる二、三の問題」

(22) 前掲注9伊東「院政期仏像彫刻史序説」

(23) 伊東史朗氏は、前掲注9伊東「院政期仏像彫刻史序説」のなかで、不動を除く四明王像の制作を明円が担当したかは不明とする立場ながら、平安後期における五大明王作例のなかで、この大覚寺像の東寺講堂像との酷似性について際立つたものであり、大覚寺像は東寺講堂像を本様としていることを改めて指摘している。

(24) 前掲注9伊東「院政期仏像彫刻史序説」

麻木脩平「長講堂阿弥陀三尊考―両脇侍菩薩像の片足踏み下げ形式を中心として―」(『佛教藝術』二二二、一九九四)

(25) 中野玄三「寂照院の仏像」(『国華』九四七、一九七二)

(26) 清水真澄「京都・宝積寺の十一面観音立像」(『中世彫刻史の研究』、有隣堂、一九八八。初出は『MUSEUM』二七二、一九七三)

(27) 山本勉「安阿弥様阿弥陀如来立像の展開」(『佛教芸術』一六七、一九八六)

(28) 宇野茂樹「鎌倉時代初期の延暦寺における仏師動静」(『史迹と美術』四六五、一九七六)

(29) 山本勉「蓮華王院本堂千体千手観音像にみる三派仏師の作風―四〇・四九三・五〇四号を中心に―」(『MUSEUM』五四七、一九九六)

(30) 田中省造「院派仏師とその庇護者」(『皇學館論叢』一七一―一、一九八四)

(31) 根立研介「慶派仏師の形成」(前掲注1『日本中世の仏師と社会』)

(32) 『養和元年記』治承五年七月八日条

大仏師四人、／金堂大仏師法眼明円(長勢(定朝小仏師紀伊講師是也)二男円勢、一男賢円、息忠円、忠円息明円也)、／講堂大仏師法印院尊(定朝息覺助、覺助子院助、子院覺、子院尊也)、／食堂大仏師成朝無官(定朝子覺助、子康助(春日御塔造仏賞叙法橋)、康助子康朝(春日御塔造仏賞叙法眼大仏師トス)為大仏師、子成朝也、定朝流多以之為南京大仏師)、／南円堂大仏師法橋康慶(康朝小仏師肥後講師是也)、／抑南京大仏師成朝今度如被捨、依訴申為食堂造仏仏師

(33) 前掲注3植村「湛慶様式の形成と展開をめぐる試論」

(34) 清水真澄「鎌倉時代の院派仏師について」及び同「院派仏師事蹟年表」(前掲注26『中世彫刻史の研究』。初出は『国华』一〇〇一、一九七七)

(35) 久野健『運慶の彫刻』(平凡社、一九七四)など

(36) 戦後における運慶研究の一大転機となったのが、渋谷次郎氏や久野健氏などによる浄楽寺諸像の再評価であった。その後願成就院諸像を含めてそれまで作例がなく空白であった壮年期の作風が明らかとなった。願成就院では、江戸時代に像内から取り出された運慶銘のある木札が伝来し、戦前から認知されていたが、現存する御像は従来知られていた安元二年円成寺大日如来像や建暦二年興福寺北円堂弥勒仏像などとの比較から、作風の的に運慶とは異なる作者の作品として考えられてきた。この願成就院・浄楽寺像の再評価によって壮年初期の作風が明らかとなったことがきっかけとなり、その後の滝山寺聖観音三尊像、金剛峰寺八大童子像、真如苑及び光得寺大日如来像などの発見や再評価へとつながって行く。通史的に壮年期から老年期にかけての作風展開が明らかとなっていく。近年でも興福寺釈迦仏頭、光明院大威徳明王像などが新資料や納入品の記銘などによって相次いで運慶作例に加えられ、さらには静嘉堂文庫・東京国立博物館

に分蔵されている十二神将像(浄瑠璃寺旧蔵)も運慶工房による作例とする指摘もあり、運慶というひとりの仏師をめぐって今後も様々に論じられていくことになる。

神野祐太「東京国立博物館・静嘉堂文庫分蔵十二神将像の伝来と作者―京都・浄瑠璃寺からの流出と運慶銘発見記事

―」〔MUSEUM〕六四〇・一一〇一一)

(37)金剛峰寺諸像に関する史料中に湛慶の名はみえないが、『瀧山寺縁起』には、聖観音三尊像について運慶・湛慶の共作であることを伝えている。資料的な信憑性にやや欠ける向きもあるが、運慶が大仏師として総括したと考えたうえで、あえて瀧山寺諸像に湛慶の手を見出そうとすれば、梵天像が動勢表現などの点で他の二像よりもやや手が落ちる。これは金剛峰寺諸像のうち、例えば慧光童子にも同様の特徴が見出される。大仏師が総括した造仏のなかに小仏師の個性を見出すことは難しいが、金剛峰寺・瀧山寺諸像の比較は、造仏事業における分担を作風から考える点において有意義で、工房制作であるからこそその共通の特徴が指摘できるものと考えている。

〔図版出典〕

本稿で使用した図版は、左記の資料から転載させて頂いた。

『平等院大観』(岩波書店、一九八七)・・図1

『院政期の仏像』(岩波書店、一九九二)・・図2・3・8・9・10・13・14・15・16・17・32

『日本美術全集 平安の建築・彫刻Ⅱ』第六卷「平等院と定朝」(講談社、一九九四)・・図4・5

『奈良六大寺大観』第八卷「興福寺二」(岩波書店、一九七〇)・・図6

『奈良六大寺大観』第十一卷「東大寺三」(岩波書店、一九七〇)・・図7

『不動明王像造立一千年記念誌』(東福寺塔頭同聚院、二〇〇六)・・図11・12

『日本彫刻史基礎資料集成』「鎌倉時代造像銘記篇五」(中央公論美術出版社、二〇〇七)・・図18

- 「祈りの仏像―石見の地より―」（島根県立石見美術館、二〇一五）…図19・20
- 【図説 丹波八木の歴史】 第一卷（南丹市、二〇一二）…図21
- 『日本彫刻史基礎資料集成』「鎌倉時代造像銘記篇四」（中央公論美術出版、二〇〇六）…図22
- 『全集日本の古寺 興福寺と奈良の古寺』（集英社、一九八四）…図23
- 『原色日本の美術』第五卷「中世寺院と鎌倉彫刻」（改訂第三版、小学館、一九九四）…図24・33
- 『頼朝と鎌倉文化』（佐野美術館、一九九一）…図25
- 『日本彫刻史基礎資料集成』「鎌倉時代造像銘記篇八」（中央公論美術出版、二〇一〇）…図26・27・28
- 『日本彫刻史基礎資料集成』「鎌倉時代造像銘記篇一」（中央公論美術出版、二〇〇三）…図29・30
- 『日本彫刻史基礎資料集成』「鎌倉時代造像銘記篇七」（中央公論美術出版、二〇〇九）…図32